

Jordi Rifé i Santaló

Aspekte der Beziehungen zwischen Musik und Text in einigen „Villancicos“ von Joan Cererols (1618-1680)

Die religiöse Musik des Barocks ist in den hispanischen Ländern sowohl in kirchlichen wie auch in zivilen Archiven durch eine große Anzahl musikalischer Manuskripte hinterlassen. Diese große Verbreitung der religiösen Musik auf Kosten der profanen ist unter anderem der enormen Funktion des Mäzenatentums zu verdanken, die die Kirche im Laufe der Epoche, die wir betrachten, innehatte. Viele Komponisten und Musiker standen unter dem Schutz des kirchlichen Standes. Die Förderung dieser Musiker implizierte größtenteils die Beförderung zum Presbyterianer mit Einwilligung der verschiedenen Domkapitel und weiterer kirchlichen Hierarchien und die Vergabe von Pfründen, die ihren Weg zum Kapellmeister und/oder Organisten festigten.

Die Anstellung als Kapellmeister aber erhielt man normalerweise über ein Auswahlverfahren. In dem aus Probestücken bestehenden Verfahren hatte der Bewerber seine Fähigkeiten in der Komposition eines Werkes mit lateinischem Text – Teil einer Messe, Psalm, Antiphon, Motette etc. – und eines anderen in romanischer Sprache – *villancico*, *tono* und andere – nachzuweisen. Während beim ersten Werk die Fähigkeit, die Kenntnis und die Technik im Gebrauch des *stile antico* oder *stile osservato* – imitierenden Kontrapunkt – nach den Modellen des aus dem gegenreformatorischen *Roma triumphans* importierten palestrinensischen Vorbilds bewertet wurden, legte man beim zweiten Werk das Hauptaugenmerk auf den klaren Einfallsreichtum und die Kreativität hinsichtlich der musikalischen Verarbeitung einiger vorgegebener Texte, die aufgrund ihrer expliziten und/oder impliziten semantischen Besetzung dazu einluden, auf analoge, rhetorische und symbolische Weise die Wechselwirkung von Musik und Text zu erproben.

Zusätzlich zu anderen Erwägungen war also der *villancico* das Paradestück, auf das der Kapellmeister seine erfinderische und kompositorische Geschicklichkeit projizierte¹. Diese implizierte eine kompositorische Grammatik, die dem harmonischen, melodischen und rhythmischen Wagemut breiteren Raum ließ und von den Domkapiteln und der Kirche eher toleriert wurde. Auf diese Weise konnte nicht nur die didaktisch-katechetische Funktion des *villancico* erfüllt, sondern auch der Bekehrungseifer und die Bemühung, das Publikum zu gewinnen, in die richtige Richtung gelenkt werden.

Tatsächlich war der *villancico* dadurch, daß er ein Genre in romanischer Sprache war – in der Epoche war es hauptsächlich die kastilische, doch gab es auch Versuche,

¹ Francesc Bonastre: *El Barroc musical a Catalunya*, in: *El barroc català*, Editorial Quaderns Crema, Barcelona 1989, S. 449-450. S. auch Jordi Rifé: *Music and Musicals Styles in Catalonia during the first half of the eighteenth Century*, in: *Nationalstile und Europäisches Denken in der Musik von Fasch und seinen Zeitgenossen* (= Fasch-Studien 5), Dessau 1997, S. 112.

villancicos in katalanischer Sprache zu schreiben, – geeignet, eine funktionale Musik zu werden, deren Zweck es war, die Gläubigen zu beeindrucken und die im Text enthaltenen theologisch-doktrinären Wahrheiten zu vermitteln, wobei ihre Funktionalität mit dem liturgischen Zyklus des Kirchenjahres zusammenhing, also mit den sogenannten Festlichkeiten *de Tempore* – Weihnachten, Ostern, Fronleichnam etc. – und den sogenannten *de Sanctis* – Jungfrau Maria, Sankt Joseph, Sankt Francese Xavier und diverse andere Heilige. Dank dieser literarischen Charakteristiken und seiner im Vergleich zur liturgischen weit flexibleren kompositorischen Ausführung wurde der *villancico* ein für die religiöse Musik des 17. Jahrhunderts stark emblematisches literarisch-musikalisches Genre.

Das formale Grundschema des *villancico* war durch den Wechsel von *estribillo* und *coplas* bestimmt. Die Musik war damit zunächst dem literarischen Schema unterworfen und folgt insofern einem dreiteiligen und zyklischen Modell, als nach dem Ende der *coplas* der *estribillo* wiederkehrt. Der *estribillo* war wegen seiner Anfangsfunktion und wegen seiner Länge und des thematischen Inhalts der Teil, wo die Rhetorik einen größeren Platz einnahm, wie schon Rengifo (1592) sagte: „*puede llevar, a más de las setencias, y equívocos, el artificio ornato de la Rhetórica*“². Die Poetik Rengifos, der das Zitat entnommen ist, war im barocken Spanien Mode, wie aus der Anzahl der Neuauflagen bis zum 17. Jahrhundert ersichtlich ist. Der bewußte und explizite Gebrauch der rhetorischen Elemente im Text – vor allem des *ornatus* – verlangte von der Musik eine gleichfalls rhetorische Gestaltung. Tatsächlich benutzte der Komponist die im Barock üblichen Mittel und kompositorischen Verfahrensweisen – imitierender Kontrapunkt, Homophonie, konzertierender Stil, begleitete Monodie, Dissonanzen, rhythmische und melodische Figuren, etc. –, um den Text angemessen auszudrücken und seinen Inhalt und seine Bedeutung verständlich zu machen. Die Struktur des *villancico* ergab sich aus dem Wechselspiel der Fähigkeiten, die intime Beziehung zwischen Musik und Text zu verstehen und auszudrücken und positive Wirkungen beim Publikum zu erzielen, und sie war perfekt an die religiöse Funktion angepaßt. Demnach stand, um mit Carl Dahlhaus zu reden³, die Ästhetik der Produktion im Einklang mit der Ästhetik der Rezeption.

In den *coplas* besang man die Tugend und Lobpreisung der Heiligen, der Jungfrau Maria und biblischer Figuren; auf diese Weise wurde der thematische Inhalt des *estribillo* ausgeschmückt oder kurz erweitert. Den *coplas* maß die Musik im allgemeinen nicht die Bedeutung des *estribillo* zu, und folglich waren sie auch nicht so ausgefeilt. Das beruhte einerseits darauf, daß der Text, mit der Absicht, die erwähnten Tugenden und Ausschmückungen herauszustellen, klar verständlich sein mußte, und andererseits, weil die dynamisierende Kraft und das ganze Gewicht des *villancico* auf den *estribillo* gelegt wurden und daher die *coplas* gegenüber dem *estribillo* einen Kontrast

² Juan Díaz de Rengifo: *Arte poética española*, Salamanca (1592); dieses Werk hat mehrere Auflagen; das in Frage stehende Fragment ist zit. nach Samuel Rubio: *Forma de villancico polifónico desde el siglo XV al XVIII*, Instituto de Música Religiosa, Diputación Provincial de Cuenca, Madrid 1979, S. 106-107.

³ Carl Dahlhaus: *Fundamentos de la historia de la música* (Übersetzung), ed. Gedisa, Barcelona 1997, S. 185-196.

bildeten und in den Hintergrund traten. In rhetorischer Terminologie können wir den *estribillo* dem *genus sublime* und die *coplas* dem *genus medium* zuordnen.

Nach dieser kurzen Einleitung, in der wir versucht haben, den *villancico* in den charakteristischen Details seines Gültigkeitsrahmens im siebzehnten Jahrhundert zu lokalisieren, seien nun einige rhetorische Merkmale der Wort-Ton-Beziehung in drei *villancicos* von Joan Cererols summarisch dargestellt.⁴ Wir glauben, daß Cererols einer der hervorragendsten und bedeutendsten musikalischen Vertreter des Hochbarocks im Katalonien des 17. Jahrhunderts war. Einige Daten helfen uns, seine Persönlichkeit besser zu erfassen.

Joan Cererols⁵ (geb. 1618 in Martorell, gest. 1680 in Montserrat) empfing seine musikalische Ausbildung als Sängerknabe im Kloster von Montserrat. Später hielt er sich für kurze Zeit in Madrid auf, wo er sicherlich im Kontakt zu den Musikern des Hofes stand, umgeben vom Flair im musikalischen Umkreis der *Corte y Villa*. Schließlich finden wir ihn als Kapellmeister des Knabenchors von Montserrat. Er hinterließ ein umfassendes Vokalwerk, sowohl in lateinischer als auch in romanischer Sprache. Seine Kompositionen sind in verschiedenen Archiven in Katalonien zu finden. Von seinen Werken in romanischer Sprache sind uns 35 *villancicos* überliefert. Sein Werk läßt die virtuose Beherrschung des kompositorischen *Metiers* eines Musikers erkennen, von dem ein gänzlich eigenständiger Stil ausging, den man als Hochbarock oder zweiten Barock bezeichnet.

Die folgenden drei Beispiele sind *villancicos*, die dem Fest *Corpus Christi* gewidmet sind.⁶ Die Auswahl beruht zum einen darauf, daß dem erwähnten Fest in der katholischen Gegenreformation der Barockzeit ein Großteil der Predigten gewidmet wurde und die Feier des *Corpus* mit einer eigenen *misse en escène* mit großem Spektakel und starker Theatralik ausgestaltet wurde. Zum anderen wird mit Rücksicht darauf, daß von den überlieferten 35 *villancicos* Cererols 17 – die Hälfte – dem *Corpus* gewidmet sind, die Vertonung an einigen Texten untersucht, die unser Komponist diesem einen Kirchenfest gewidmet hat.

Erstes Beispiel: Die durch den Text nahegelegten Widersprüche sind in Form eines *antitheton* ausgedrückt, das sich musikalisch unter anderem durch den Gebrauch von

⁴ Zum Gebrauch der Methode der in der Musik angewandten rhetorischen Figuren s. unter anderem: Gregory G. Butler: *Music and Rhetoric in Early Seventeenth-Century English Sources*, in: *Musical Quarterly*, 66 (1980), S. 53; F. Civra: *Musica Poetica. Introduzione alla retorica musicale*, Torino 1991; Arno Forchert: *Musik und Rhetorik im Barock*, in: *Schütz-Jahrbuch* 7-8 (1985-86), S. 5; José Vicente González Valle: *Música y retórica: una nueva trayectoria de la ars musica y la música práctica a comienzos del Barroco*, in: *Revista de Musicología* 10 (1987), H. 3, S. 811-841; José Vicente González Valle: *Relación música y lenguaje en los teóricos españoles de música de los siglos XVI i XVII*, in: *Anuario Musical* 42 (1988), S. 95-109; Claude Palisca: *Ut oratoria musica: the Rhetorical Basis of Musical Mannerism*, in: *The Meaning of Mannerism*, Hannover 1972, S. 37.

⁵ Gregori Estrada: *Introducció*, aus dem *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. IX: Joan Cererols, *Obres Completes*, V, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Monestir de Montserrat 1981, S. IX-XII.

⁶ David Pujol: *Mestres de l'Escolania de Montserrat*, vol. III: Joan Cererols, *Obres Completes*, III, Departament de Cultura i Mitjans de Comunicació de la Generalitat de Catalunya, Monestir de Montserrat (1^a ed.: 1932), 1983; aus dieser Edition die Stücke villancico X „*Vivo yo*“, S. 38; villancico VII „*Alarma! toca el amor*“, S. 28-31; villancico XXVI „*Al altar*“, S. 176.

Dissonanzen umsetzen läßt. Dies ist der Fall am Anfang (T. 1-4) des *villancico X* „Vivo yo“, wo der Antithese des gegensätzlichen Gedankens „Vivo yo, más ya no vivo“ durch eine Dissonanz Nachdruck verliehen wird. Das heißt, der Ablauf der Akkorde erzeugt die Andeutung eines Fließenden und Zweifelnden – Dissonanz-Konsonanz –, wie sie im Text vorgegeben ist. Um die Semantik des Textes atmosphärisch wiederzugeben, setzt die Musik in schwachem Takt direkt mit einer Dissonanz ein. Dies ist eine Verfahrensweise, die der rhetorischen Figur *heterolepsis* entspricht.

In der Tat behandelt dieser *villancico X* einen Text, der die inspirative Quelle darstellte, aus der sehr wahrscheinlich das Gedicht der Heiligen Teresa von Avila hervorgegangen ist: „Vivo sin vivir en mí, / Y tan alta vida espero, / que muero porque no muero“. Es sei hier erwähnt, daß die Heilige Theresa eine für die katholische Gegenreformation sehr emblematische Heilige war. Cererols erfaßt in seiner Musik die *contentia oppositorum* – vida-mort, Leben und Tod – mittels des Gebrauchs von Dissonanzen und erzeugt so die dem Barock so vertraute Stimmung, die die ewige Suche nach der Verbindung von Gegensätzen vergegenwärtigt.

Zweites Beispiel: Der *villancico VII* „Alarma! toca el amor“ ist ein gutes Beispiel dafür, wie sowohl die äußere formale Anlage – *estribillo* – *coplas* – *estribillo* – als auch die innere des *estribillo* den drei Hauptteilen der rhetorischen Rede entsprechen, das heißt, auf das *exordium* oder die Einleitung (T. 1-13) folgen der *corpus carminis* oder Werkkörper (T. 13-41) und der *finis (preroratio)* oder die Schlußfolgerung – in der Weise des *expansionis* – (T. 42-52). In der Entwicklung dieses ganzen Prozesses hat die Rhetorik durch ihre musikalischen Formen die Aufgabe, der Tonsprache mittels des *ornatus* Stellenwert und Nachdruck zu verleihen.

Der *estribillo* beginnt (T. 1-5) mit dem *noema* (Viertelpause, Viertelnote, vier Achtelnoten und eine Viertelnote); diese melodisch-rhythmische Gestalt spiegelt den Text im Sinne einer *expressio verborum* wider, mit dem Hinweis auf die Aufmerksamkeit und Wachsamkeit, der im schlichten Wort „Alarma!“ enthalten ist und durch den aufaktigen Anfang vorangetrieben wird. Durch die Anpassung an die Prosodie des Textes, an die rhythmisch musikalischen Ikti und die imitativen Einsätze *mimesis/fuga* erhält das durch alle vier Stimmen geführte Wort „Alarma!“ noch stärkeren Nachdruck.

Anschließend (T. 5-8) wird das Wort „el amor“ mittels der climax oder des mit jedem Mal lauter wiederholten melodischen Gedankens hervorgehoben. (Burmeister, 1606, schreibt: „Quae per gradum intervalorum similes sono repitit“)⁷. So gesehen, ist die Melodie des 1. Soprans (T. 6-8)) eine *paronomasia*, das heißt die Verdopplung der Idee mit einer kleinen Variante. Schließlich muß der Gebrauch der *sinéresis* oder Syncope (Burmeister) aufgezeigt werden, der den Akzent des Wortes „amor“, mit der Absicht es herauszuheben, verschiebt.

⁷ Zit. nach José Vicente González Valle: *Musica y retórica: una nueva trayectoria de la ars musica y la música práctica a comienzos del Barroco*, in: *Revista de Musicología* 10 (1987), H. 3, S. 832; bis zum jetzigen Zeitpunkt gibt es keinen Nachweis, dass die Ideen Burmeisters auf der iberischen Halbinsel bekannt waren. Jedoch können wir annehmen, daß den Kapellmeistern die rhetorische Behandlung vertraut war. Die Tatsache, daß sie in unseren Werken aufgezeigt werden kann, bestätigt sich durch die vorliegende Analyse.

In den Takten 8 bis 13 erfolgt ein Wechsel der Ausschmückungen; der Vortragsstil und der *estilo concitato* treten stärker in den Vordergrund. Tatsächlich kontrastiert das Wort „*publica guerra*“ mit dem vorangegangenen Wort „*el amor*“. Die Musik unterstützt diesen Gegensatz mit Hilfe einer ausdrucksvollen syllabischen Homophonie und gewissen rhythmischen Verschiebungen in den Stimmen der beiden Soprane I und II, die die Imitation in Gegenbewegung oder *hypallage* (T. 11 drittes und viertes Viertel) des Anfangs des *noema* wiederholen.

Mit der Anweisung *despacio* öffnet sich der Weg zu einer neuen Szene des *estribillo*. Tatsächlich lädt dieser Anfang dazu ein, das *tempo* zu verlangsamen und die passende Atmosphäre zu schaffen, um den Text „*y en cándidos accidentes*“ (T. 13-18) in insgesamt vertikaler und homophoner Struktur rezitierend zum Ausdruck zu bringen. Die Wiederholung des imitativen Kontrapunkts oder der *mimesis* (T. 19-27) erzeugt mittels des verlangsamten Taktschlags, der zusammenhängenden Noten und der Hervorhebung des 1. Soprans gegenüber den anderen Stimmen eine außerordentlich mystische Stimmung; sie entspricht dem Text „*rojas insignias encierra*“, der sich auf die Transsubstantiation bezieht, also den für das Fest des *Corpus* zentralen Akt der Verwandlung von Brot und Wein in den Körper und das Blut Christi.

Der Kontakt, der den metrischen Wechsel vom Zweier-Takt auf den Dreier-Takt provoziert (T. 28-41), ist im Text klar und verständlich ausgedrückt; mit Ausnahme der Stimme des 1. Soprans und der *letzten Takte* (T. 38-39) ist dieser Abschnitt homophon gehalten. Inhalt der Textaussage ist der Wunsch, den Körper Christi zu empfangen, wobei das Entscheidende nicht das Empfangen der Kommunion ist, „*levantar el cerco no será fineza*“, sondern die Fortdauer des Lebens, die Christus uns anbietet „*si de corazones poner las trincheras*“. Es ist anzunehmen, daß diese katholische Auffassung von den Gläubigen klar erfaßt werden sollte. Somit wurde die Verständlichkeit des Textes mittels der vertikalen Aussage zu einer wichtigen Bestimmung.

Als thematischer Rekurs wird die *epanodiplosis* benutzt, um zum anfänglichen *noema* zurückzukehren. Der letzte Abschnitt (T. 42-52) trifft die eindeutige Aussage, daß wir darauf achten müssen, Christus treu zu bleiben.

Die *coplas* deklamieren mit homophoner oder übereinstimmender Struktur die Worte des Textes, der zum *estribillo* zurückführt.

Drittes Beispiel: Anders dagegen sind die doppelchörigen *villancicos* für 8 Stimmen gestaltet: Hier wird der Effekt der gegenübergestellten Tonmasse erzielt, der charakteristisch für barocke mehrstimmige Chöre ist und so mit dem Hell-Dunkel-Kontrast in der Malerei verglichen werden kann. Unser Beispiel ist eine Partie des *estribillo* des *villancico* XXVI, „*Al altar*“, die uns beredt das kompositorische Verfahren von Frage und Antwort (T. 1-14) präsentiert.

Dessen ungeachtet findet sich rhetorische Arbeit auch an einigen Stellen des mehrstimmigen Diskurses von Cererols, wie z. B. die *exclamatio* aus T. 1-2, wo er das Intervall von einer Halbton-Quinte oder einer zum Ganzton ansteigenden Quinte benutzt, um die Wörter *Al altar* herauszuheben; um diese mit noch mehr Nachdruck zu wiederholen, wird die *homoioteleuton* verwendet, indem die Wörter durch eine Pause getrennt und wiederholt werden (T. 1-4).

Hingewiesen werden muß auf die gute Anpassung der Prosodie des Textes an die rhythmischen Ikti. Da der Text nicht die metrischen Modelle des Lateins aufweist, zeigt er keine Quantifizierung im Sinne von langen und kurzen Silben, sondern eine den romanischen Sprachen eigene intensive Tonsilbenakzentuierung des Wortes.⁸ Cererols manipuliert den Text nach Bedarf, um gewisse Wörter, die das Wesentliche der Textaussage vermitteln, musikalisch zu emphasieren und zu unterstreichen. Zum Beispiel fallen im Satz *Al altar, cortesanos discretos* (T. 1-7) die Tonsilbenakzente auf den Schwerpunkt des Taktes und werden in schnellem Tempo vorgetragen.

Abschließend können wir in Worten von Hans Heinrich Eggebrecht⁹ sagen, daß der Komponist den Text interpretiert und in die Grammatik und Sprache der Töne übersetzt. So wird die musikalische Komposition zu einem Mittel der Ausdeutung des Textes. Die Texte, die wir untersucht haben, sind bereits eine Interpretation biblischer Texte und theologischer Dogmen der Gegenreformation. Die Musik gestaltet sich jetzt als der Signifikant der Ausgangsbedeutung. Oder anders gesagt: Die Originaltexte werden in romanischer Sprache interpretiert, und diese Texte werden ihrerseits wieder durch die Musik interpretiert.

Wir wollen die rhetorische Analyse nicht überstrapazieren. Wir glauben jedoch, daß es nützlich ist, sie auf die barocken Kompositionen anzuwenden, um die Techniken und die kompositorischen Details hervorzuheben, die die Komponisten im Sinn hatten und sich in ihren musikalischen Werken ausgedrückt haben dürften. Wir glauben, daß sie in gleicher Weise eine genaue Textanalyse vornahmen, wie auch die rhetorische Konstruktion und ihre Anwendung auf die Literatur und auf die Kunst der Predigt in jener Epoche üblich war, zumal die Rhetorik unter anderen Disziplinen ein Bestandteil der Ausbildung zum Kapellmeister war. So hielten wir es für angebracht, die kompositorische Technik der Behandlung des Textes mit der Methode der rhetorischen Analyse zu untersuchen und diesem Grundsatz entsprechend die Analyse und Untersuchung der vorliegenden *villancicos* vorzunehmen.

Zusammenfassend läßt sich sagen, daß die *villancicos* Cererols mit dem *ornatus* der von uns beschriebenen Rhetorik den drei Zielen entsprechen, die die verbale Kommunikation der Epoche verfolgte: *docere, delectare et movere*.

⁸ José Vicente González Valle: *Relación música/texto en la composición musical en castellano del s. XVII*, in: *Anuario Musical* 47 (1992), S. 105-115; José Vicente González Valle: *Relación entre verso castellano y la técnica de composición musical en los villancicos de Fr. Manuel Correa (s. XVII)*, in: *Anuario Musical* 51 (1996), S. 53.

⁹ Hans Heinrich Eggebrecht: *Zum Wort-Ton-Verhältnis in der „Musica poetica“*, Hamburg 1956, S. 77-80. S. auch José González Valle: *Música vocal española del siglo XVII técnica de composición como hermenéutica del texto*, in: *Música y Literatura en la Península Ibérica: 1600-1750*, Actas del Congreso Internacional, ed. por M^aA. Virgili, G. Vega y C. Caballero, Valladolid 1997, S. 544-552.